

SINESTESIEONLINE

SUPPLEMENTO DELLA RIVISTA «SINESTESIE»

ISSN 2280-6849

a. XV, n. 50, 2026

RUBRICA «IL PARLAGGIO»

La linea Ronconi-Damiani nelle rappresentazioni teatrali degli anni Settanta e Ottanta

The Ronconi–Damiani Line in Theatrical Productions of the 1970s and 1980s

ROSSANA SURIANO

ABSTRACT

Il contributo analizza la collaborazione artistica tra Luca Ronconi e Luciano Damiani, sviluppatasi a partire dai primi anni Settanta, mettendo in luce una concezione condivisa della scenografia come dispositivo drammaturgico e non meramente decorativo. L'incontro tra i due artisti conduce al superamento del contenitore scenico tradizionale e della ricostruzione storicistica, attraverso l'elaborazione di spazi dinamici, macchine teatrali monumentali e immagini-simbolo capaci di rendere visibili le strutture drammaturgiche del testo. La scena diventa così un luogo di ricerca, frammentato in blocchi autonomi che lo spettatore è chiamato a ricomporre attivamente. L'analisi prende in esame alcuni allestimenti emblematici che mostrano come Ronconi e Damiani abbiano ridefinito il rapporto tra testo, spazio e pubblico, rendendolo uno strumento critico e conoscitivo e proponendo una nuova idea di teatro come esperienza estetica, intellettuale e partecipativa.

This contribution examines the artistic collaboration between Luca Ronconi and Luciano Damiani, which developed from the early 1970s onward, highlighting their shared conception of scenography as a dramaturgical device rather than a merely decorative element. The encounter between the two artists led to the overcoming of the traditional scenic container and historicist reconstruction, through the creation of dynamic spaces, monumental theatrical machines, and symbolic images capable of making the dramaturgical structures of the text visible. The stage thus becomes a site of research, fragmented into autonomous blocks that the spectator is invited to actively recompose. The analysis focuses on several emblematic productions: they show how Ronconi and Damiani redefined the relationship between text, space, and audience, turning it into a critical and cognitive instrument and proposing a new idea of theatre as an aesthetic, intellectual, and participatory experience.

PAROLE CHIAVE: spazio scenico, spettatore, drammaturgia, dispositivo scenico

KEYWORDS: stage space, audience, dramaturgy, stage device

AUTRICE

Rossana Suriano ha conseguito un dottorato in Arti dello Spettacolo presso l'Università Aldo Moro di Bari, in cotutela con l'Université Sorbonne Nouvelle di Parigi. Il suo ambito di ricerca è incentrato sullo studio dell'evoluzione dello spazio scenico nella seconda metà del XX secolo. Ha ricoperto incarichi come assistente alla regia per spettacoli teatrali e operistici, ha vinto una residenza artistica di scrittura teatrale alla Biennale Teatro di Venezia nel 2024 e attualmente è coordinatrice e responsabile del reparto organizzativo della Fondazione Morra di Napoli e del progetto culturale di Giuseppe Morra Atlantide Nuova Atlantide nel borgo di Caggiano, provincia di Salerno.
suriano.rossana95@gmail.com

L'incontro con Luca Ronconi ha spinto Luciano Damiani ad uscire, per la prima volta, dalle barriere del contenitore scenico tradizionale e ad approfondire maggiormente la sua concezione dinamica dello spazio con la realizzazione di monumentali macchine sceniche, orientando il suo interesse verso la visualizzazione dell'onirico e del surreale, espressi attraverso cambiamenti cromatici e tonali delle scene.

Come egli stesso scrive:

Le mie collaborazioni con Luca Ronconi sono iniziate negli anni '70 con allestimenti molto belli e divertenti realizzati con molta fantasia e soprattutto con estrema facilità di lavoro perché c'è molta affinità tra di noi. Per esempio, gli incontri per studiare il testo non durano più di venti minuti, perché Ronconi ha una capacità di sintesi incredibile e siamo accomunati entrambi dalla volontà di interpretare il testo e di dare alla scenografia una soluzione drammaturgica, anche se con un margine di spettacolarità molto alto, perché egli ha una visione quasi barocca dello spettacolo.¹

Anche Ronconi, come Damiani, rifiuta ogni ricostruzione storicistica, tende ad andare oltre il più superficiale piano di lettura di un'opera, per coglierne il significato più profondo e creare una propria *scrittura poetica* attraverso mezzi visivi.

Estremizzando le contraddizioni interne allo spartito drammaturgico, i due artisti arrivano a creare un sottotesto sezionato in blocchi indipendenti che poi dovranno essere ricomposti dallo spettatore mediante un'operazione mentale soggettiva. Ogni blocco viene sorretto e reso esplicito da un'immagine-simbolo che funge da filtro critico e crea un consistente substrato simbolico, normalmente non sottolineato dalla regia.

La scenografia, allora, per il regista, non è più una questione descrittivo-ambientale ma è soprattutto il modo per scoprire e comunicare le strutture drammaturgiche di un'opera. Luca Ronconi afferma:

Specialmente facendo i testi classici, siamo portati a trasferire su un certo tipo di palcoscenico e in un determinato rapporto con il pubblico delle opere che erano state pensate per condizioni di rappresentazione totalmente diverse; la scenografia per me è soprattutto il mezzo per riproporre delle forme drammaturgiche in modo che non siano più quelle originali perché, nel frattempo, è cambiato il pubblico, la società stessa e la funzione del teatro (anche a causa dell'influenza dei mass media). Aniché ricercare le analogie tra le situazioni della tragedia e il nostro mondo contemporaneo, preferisco riportarla deliberatamente in quel passato

¹ Intervista a L. Ronconi in C. MILANESE, *Luca Ronconi e la realtà del teatro*, Milano, Feltrinelli, 1973, p. 116.

dal quale ci è giunta. Piuttosto che rivivere artificiosamente la tragedia attraverso accostamenti troppo semplicistici al presente ed offrire così mistificanti norme di paragone per le nostre opinioni ed ideologie contemporanee, preferisco far riflettere sull'enorme distanza di tempo che ci separa dalla tragedia e su quanto di morto essa contenga oggi.²

Le messinscene ronconiane, dunque, si propongono come dei veri e propri laboratori di ricerca sul rapporto testo-spazio della rappresentazione perché Ronconi non parte mai da un'idea di scenografia, di stile o di epoca, bensì da uno studio sul rapporto tra una struttura drammaturgica e un'invenzione scenografica dinamica.

Ronconi dichiara:

Per me una scenografia è prima una pianta e poi il bozzetto: è uno spazio all'interno del quale i personaggi possono muoversi; la vedo in termini spaziali di pianta e di possibilità di movimento, più che di quadro; e nel caso delle prove può modificarsi e seguire l'andamento narrativo o emotivo della rappresentazione che si sta facendo.³

Questa sua concezione si avvicina molto all'idea di scenografia di Luciano Damiani: la scena è intesa come spazio da organizzare e non da arredare. È un impianto-contenitore che si organizza di volta in volta, in funzione delle idee drammaturgiche del regista e dello scenografo. Per Damiani la pianta è solo una delle fasi della progettazione: egli vi lavora contemporaneamente alla sezione e al bozzetto che considera il momento più importante.

Sia Ronconi che Damiani sono accomunati dal rifiuto della divisione consolidata tra scena e platea, così come dalla volontà di dilatare lo spettacolo oltre la scena, di farlo debordare dagli spazi tradizionali per ritrovare un confronto dialettico con il pubblico. Damiani con Ronconi arriva a eliminare totalmente il palcoscenico e a creare un'architettura teatrale nuova, il cui connotato principale è il rifiuto della visione unificata del teatro italiana, al fine di stimolare la partecipazione attiva del pubblico chiamato a vivere un'esperienza ludico-conoscitiva.

Gli Uccelli (1975)

Con l'allestimento de *Gli Uccelli*⁴ di Aristofane, scene e costumi di Luciano Damiani, andato in scena al Burghtheater di Vienna nel 1975, attraverso una lettura

² *Ibid.*

³ L. RONCONI, *Radio 3*, cit.

⁴ Gli interpreti furono: Erich Aberle, Christian Alte, Kurt Beck, Klaus Behrendt, Gottfried Blahovsky, Jaromir Borek, Monika Darlies, Wolfgang Dirnbachter, Ernst Dobiasch, Anton Donniez, Erika Donniez, Lona Dubois, Thomas Egg, Hella Ferstl, Ulli Fessl, Wilhelm Gansch, Wolfgang Gasser, Kunibert

attuale e dialettica, il regista aveva portato la trama aristofanesca in una realtà vicina a quella contemporanea con l'intento di offrire allo spettatore uno strumento di indagine che gli permettesse di andare oltre la realtà circoscritta della rappresentazione.

La trama infatti parla di due vecchi ateniesi, Pisetero ed Evelpide che, stanchi della corruzione della loro città, decidono di cercare un posto migliore dove vivere. Arrivano nel regno degli uccelli e, con l'aiuto di Upupa, convincono gli uccelli a costruire tra le nuvole una città utopica, chiamata Nubicuculia. Per la costruzione di Nubicuculia, Pisetero e gli uccelli affrontano vari ostacoli, inclusi emissari degli dèi che cercano di ripristinare l'ordine. Alla fine, Pisetero riesce a sposare la dea Basileia (la Ragion di Stato) e diventa il sovrano della nuova città, realizzando una sorta di utopia in cui gli uccelli regnano e la pace è assicurata.

Ronconi non ha pensato a questo spettacolo come a un contrasto tra due mondi, cioè quello degli uomini e quello degli dèi, ma come impossibilità da parte dei due amici di tentare una fuga ridicola.

La scena mostra una stanza con specchi e due lettini, uno accanto all'altro e una finestra piccola con un cannocchiale con cui Pisetero ed Evelpide guardano verso l'esterno. Luciano Damiani immagina la stanza di Evelpide e Pisetero con una finestra che si apre su un muro altissimo pieno di loculi mentre gli dèi compaiono solo nel finale. La stanza si trasformava, di volta in volta, in una rappresentazione di luoghi proibiti: una fumeria d'oppio, un teatro, un bordello e un ristorante.

Il momento più forte è quello che precede la parabasi: pensando alla costruzione di una città immaginaria, i due amici si addormentano sui lettini mentre la parete della stanza si apre sul fondo, dando avvio alla parabasi, guidata da una vecchia attrice. Improvvisamente, la vita dei due bambini cambia: Evelpide rimane un bambino e diventa uccello, mentre Pisetero costruisce una brutta città fascista e si sposa con una vecchia signora.

Ronconi ebbe una trovata che irritò molto i viennesi: al banchetto nuziale, Pisetero mangia una enorme quantità di uccelli, tra i quali il povero Evelpide. Un vero e proprio atto di cannibalismo.

Purtroppo per questo spettacolo, è stata rinvenuta solo una foto dall'Archivio Luca Ronconi al Centro studi teatrali Santa Cristina.

Gensichen, Heinz Grohmann, Fritz Hakl, Gertrud Helmer, Klaus Horing, Franz Hujer, Gunter Jerebek, Helmut Janatsch, Otto Kerry, Helene Kretschmayer, Gerhard Krones, Herbert Kucera, Florian Liewehr, Renate Lupton, Karl Mittsky, Madeleine Reiser, Herbert Rummele, Hilke Ruthner, Andreas Ryba, Alma Seidler, Werner Sentek, Hannes Siegl, Walter Starz, Dieter Stipek, Hjalmar Strnischte, Thomas Stroux, Heinrich Trimbür, Robert Wiesbock, Peter Widhalm, Heinz Winter, Barbara Wiser, Andreas Wolf, Jolanthe Wührer, Christine Zimmermann.

Utopia (1975)

Damiani ambienta le scene di *Utopia*⁵ negli ex Cantieri navali della Giudecca, a Venezia, il 25 agosto 1975, facendo svolgere l'azione all'aperto, in un corridoio creato in mezzo al pubblico.

Realizzando un collage di cinque commedie di Aristofane (*Le donne al parlamento*, *Pluto*, *Gli Uccelli*, *Lisistrata* introdotto dal dialogo tra il Discorso Giusto e il Discorso Ingiusto da *Le Nuvole*), ricostruisce liberamente l'evoluzione delle sue contraddizioni e speranze, dalla grecità all'Apocalisse moderna:⁶ infatti questo montaggio infinito di scene (divise per blocchi d'insiemi) racconta le velleità di personaggi in cerca di evasione e di nuovi rapporti umani e sociali. L'utopia costituisce il tema comune dell'azione ma ne contrassegna anche il concepimento, non solo per il ricorso a uno spazio inconsueto ma anche per l'ambizione a mettere in scena una drammaturgia così lontana nel tempo e nella cultura, da essere considerata da Ronconi stesso non rappresentabile.

La chiave di tutto lo spettacolo è l'idea della strada: inizialmente si pensava di rappresentare lo spettacolo in una stradina di Venezia. La strada è intesa non solo come luogo pubblico d'incontro, ma anche come metafora del cammino della società moderna. La scena, infatti, fu immaginata da Damiani in continuo movimento, con il pubblico che, assiepato ai lati di quel grande hangar, assisteva al flusso di un'interminabile processione sempre diretta in una sola direzione: quella della fuga.

Passano prima aerei e macchine, in un continuo fluire, mentre il Discorso Giusto e il Discorso Ingiusto, personaggi delle *Nuvole* di Aristofane, si contendono tra loro. Letti, pitoli, pantofole, telefoni e fotografie di zii e di cugini sui comodini: un museo della classe media. Alle automobili si sostituiscono gli arredi domestici con personaggi già tutti vestiti che dormono o russano: un'associazione immediata con il traffico urbano.

Il fluire continuo del movimento mise in difficoltà gli attori: la loro presenza non poteva che essere un passaggio, una specie di corrente nella quale tutte le azioni partivano da un capo della strada, la percorrevano interamente e sparivano dall'altro capo, alle spalle del pubblico. Ronconi scrive:

⁵ Interpreti: Myriam Acevedo, Maria Teresa Albani, Mauro Avogadro, Francesco Capitano, Gianfilippo Carcano, Alberto Cracco, Maria Cumani Quasimodo, Filippo Degara, Massimo De Rossi, Sarah Di Nepi, Antonello Fassari, Nestro Garay, Cesare Gelli, Claudia Giannotti, Paola Granata, Nicoletta Languasco, Anita Laurenzi, Roberto Longo, Giuliano Manetti, Gabriele Martini, Lorenzo Minniti, Carlo Monni, Alessandro Quasimodo, Franco Patano, Elisabetta Pedrazzi, Giancarlo Prati, Marilù Prati, Aldo Puglisi, Rosabianca Scerrino, Carlo Valli, Tullio Valli, Nico Vassallo, Gabriella Zamparini. Produzione: Cooperativa Tuscolano.

⁶ F. DOPLICHER, *Utopia*, in «Sipario», n. 351-352, Genova-Milano 1975, p. 15.

Mi sono chiesto le ragioni di quest'impressione e mi sono reso conto che dipendeva dal fatto che alcuni attori si prefiggevano uno scopo impossibile da realizzare: concentrare su di sé l'attenzione permanente degli spettatori di fronte ai quali passavano. Così, invece che in uno stimolo, la cosa si trasformava, per loro, in un momento di frustrazione.⁷

Franco Quadri, a proposito di questo spettacolo, scrisse:

Ronconi dipana la storia quotidiana di un'Atene immaginaria, intrisa del malessere dei nostri giorni, dando vita a un mondo brulicante, costruisce un romanzone popolare che riporta alla mente Fellini non solo per l'eccezionale assembramento di attrezzi scenici inconsueti (macchine, camion, corriere semoventi, perfino un aereo Piper), per l'impressionante ricchezza figurativa o la potente singolarità delle invenzioni, quanto per la vastità dell'affresco e il criterio di accatastamento dei materiali.⁸

Cesare Garboli definisce *Utopia* come uno spettacolo che avrebbe dovuto provocare discussioni, dissensi, entusiasmi. «Era nato per questo, con espliciti riferimenti stilistici alla sua destinazione, palesi nella scelta dello spazio aperto, indefinito e promiscuo in cui si svolge il *sogno ronconiano*».⁹ Inoltre, egli scrive che per il pubblico, in questo spazio, sarebbe stato facile distrarsi e tornare a concentrarsi, «essere affascinati e insieme respinti come avviene nella vita e nei sogni».¹⁰ E conclude il suo intervento dicendo che anche il teatro, con questo spettacolo, è stato capace nello stesso istante di esaltare e rinnegare sé stesso.

Roberto De Monticelli esordisce scrivendo che Luca Ronconi è uno di quei pochi registi che provoca attraverso i suoi spettacoli, generando una specie di tempesta.

«Questo regista è Luca Ronconi, l'unico teatrante italiano dotato oggi di un certo potere di scandalo, e l'unico, ci pare, di cui il Partito Comunista abbia – anche se parzialmente – finanziato uno spettacolo».¹¹

Poi aggiunge alcune considerazioni sulla scena, sottolineando che essa si fa movimento e che la stessa interpretazione dell'attore diventa ginnastica e lavoro manuale all'interno del meccanismo, assieme alla continua metamorfosi degli spazi. Dunque, una visione problematica della storia e della società, fuori da ogni dialettica.

⁷ G. AGOSTI, *Prove di autobiografia*, Feltrinelli, Milano 2019, pp. 238-239.

⁸ F. QUADRI, in «Panorama», 18 settembre 1975.

⁹ C. GARBOLI, *Vaga e fragile Utopia*, in «Teatro e Storia», a cura di Mirella Schino, Bulzoni, Roma 2016, pp. 398-399.

¹⁰ *Ibid.*

¹¹ R. DE MONTICELLI, *Ma chi è questo Ronconi?*, in «Teatro e Storia», a cura di Mirella Schino, Bulzoni, Roma 2016, pp. 400-401.

Don Carlo (1977)

La collaborazione tra Ronconi e Damiani è continuata anche nell'opera lirica, mossa sempre dall'intento di uscire dai canoni tradizionali dello spettacolo. Nel 1977 mettono in scena uno stilizzato *Don Carlos*¹² verdiano (scene e costumi di Luciano Damiani, Milano, Teatro alla Scala), di grande spettacolarità, molto lontano dalle indicazioni del libretto ma considerato oggi un punto di riferimento delle rivoluzionarie scenografie degli anni Settanta.

Don Carlos è un'opera lirica in quattro atti (cinque nella versione italiana) di Giuseppe Verdi, basata sul dramma *Don Carlos, Infante di Spagna* di Friedrich Schiller.

La trama, ambientata nella Spagna del XVI secolo, esplora temi del conflitto tra le passioni e la ragion di Stato.

Don Carlo, promesso a Elisabetta di Valois, si innamora di lei al primo sguardo. A ostacolare questo amore interviene la ragion di Stato. La dichiarazione di pace tra Francia e Spagna pone come clausola che le nozze avvengano fra Elisabetta e Filippo II, padre di Don Carlo. Il matrimonio non impedisce, però, che i due giovani si amino: Elisabetta respinge l'amante per fedeltà al marito e anche per aggirare la gelosia della principessa Eboli che, innamorata di Carlo, è stata da lui rifiutata. Ma anche il re Filippo sospetta che la moglie lo tradisca. È tentato di ucciderlo ma viene trattenuto nel suo intento criminale dal Grande Inquisitore. La principessa Eboli si vendica, rivelando a Filippo l'amore dei due giovani che si incontrano un'ultima volta nel monastero di San Giusto, dove progettano di fuggire insieme in Francia. Raggiunto dal padre, Carlo si salva grazie all'intervento del nonno, l'imperatore Carlo V.

Le *coup de théâtre* è creato dall'apertura improvvisa della tomba nella quale si crede sepolto il cadavere dell'imperatore e dal suo apparire in scena per salvare il nipote.

Damiani realizza una macchina teatrale molto sofisticata: la processione barocca che si dipana dall'Atto II all' Atto V col suo ininterrotto corteo di quadri viventi, scandisce il ritmo narrativo su cui si articola lo spartito del melodramma verdiano e da cui balza il rilievo dei personaggi.

La macchina scenica è l'equivalente visivo di un procedimento retorico: la raffigurazione del tempo inarrestabile e della storia si snoda lungo l'asse orizzontale della scena, a ridosso di uno schermo vuoto, come fosse un'interminabile sequenza epica vista attraverso l'inquadratura fissa delle maestose architetture delle tombe

¹² I principali interpreti furono: Filippo II – Nicolai Ghiaurov, Il grande Inquisitore - Evghenij Nesterenko, Rodrigo - Piero Cappuccilli, Un frate - Luigi Roni, Don Carlo - Josè Carreras, Elisabetta di Valois - Mirella Freni, La principessa Eboli - Elena Obraztsova, Tebaldo - Stefania Malagù, Voce dal cielo - Francesca Caldara, Il Conte di Lerma - Gianfranco Manganotti, Un araldo reale - Antonio Savastano, Corifeo - Luigi De Corato.

reali.¹³ Tutte le passioni umane sono concentrate sull'avanscena e, sul fondale, si sviluppa l'azione legata alla meditazione sul destino; tutto sembra fare riferimento alla tradizione del dramma barocco tedesco, il *Trauerspiel* (la rappresentazione del lutto).

Inoltre, il cambiamento dei colori tra un cambio scena e l'altro, avviene attraverso la rifrazione della luce su grandi telai di plastica (si alternano giallo, rosa, blu) che scorrevano su una guida a pavimento da destra a sinistra, in sintonia con la luce del cielo e che scandivano il dramma passando dal bianco all'oro sino al color porpora per poi terminare nella luttuosità del nero.

Nello specifico, la scena è divisa in due piani: sullo sfondo scorre la Storia in una processione di carri ricchi di elementi simbolici; i personaggi agiscono in primo piano e la scena risulta antiprospectica, disadorna ma essenziale.

Nel contesto della lirica, Damiani ha cercato di creare un dialogo tra il palcoscenico e la musica. Le sue scenografie non erano mai semplicemente decorative, ma avevano un ruolo attivo nel raccontare la storia e nel sottolineare i temi dell'opera. Il suo approccio, che combinava essenzialità e profondità, ha influenzato generazioni di scenografi e registi. La sua capacità di creare ambienti che fossero sia funzionali che profondamente poetici ha reso le sue scenografie memorabili, contribuendo a elevare l'opera lirica a nuove vette artistiche.

Per questo spettacolo, Luca Ronconi scrive:

Rispetto ad altri scenografi, la caratteristica di Damiani è la prontezza con cui un'idea, lo schema drammaturgico che io gli comunico, riescono ad essere assorbiti e trasformati in qualcosa che molto spesso è migliore.

Immaginavo il *Don Carlos* come una specie di flusso o di processione storica da cui i personaggi si isolano di volta in volta; una specie di continua slavina di figure che travolge tutti i personaggi ¹⁴.

Ronconi non ha voluto realizzare un affresco storico ma ha improntato la sua regia sulla presenza della morte e sul progressivo prevalere delle forze oppressive che annientano sentimenti e valori. La Spagna macabra dell'Inquisizione viene rappresentata simbolicamente da pochi elementi architettonici che hanno un valore di caratterizzazione storica e tra i quali si estende uno spazio interamente vuoto, riempito soltanto dalla sfilata del cupo carnevale che evidenzia maggiormente il senso di disfacimento di quella società mondana e pomposa.

¹³ F. QUADRI, *Luciano Damiani al Teatro alla Scala*, Edizione Amici della Scala / Mercedes-Benz Italia, Milano 1990.

¹⁴ *Ibid.*

Macbeth (1980)

Nell'allestimento del *Macbeth*¹⁵ di Verdi (scene e costumi di Luciano Damiani, Berlino, Deutsche Oper, 1980), invece, Ronconi ha considerato sia la tragedia shakespeariana che il melodramma verdiano indulgendo poco al gusto melodrammatico.

Crea con Damiani un'ambientazione tetra e soffocante (dove il colore rosso-sangue è quello dominante) la quale evidenzia e sottolinea la drammaticità della vicenda. Il libretto dell'opera verdiana, composto da Francesco Maria Piave, ripercorre fedelmente la trama shakespeariana, snellendola dalle trame secondarie. Resta centrale il conflitto fra l'ambizione del potere e i conflitti che si aprono nella coscienza dei personaggi che li portano alla pazzia.

Nella versione verdiana, un rilievo maggiore è dato alla figura di Lady Macbeth, ruolo nel quale si sono illustrate le soprano più importanti della scena operistica.

Luca Ronconi considera il *Macbeth* come un'opera in cui il mondo fantastico e quello storico sono contigui: Damiani è riuscito a trasferire visivamente questa sua idea.

Lo scenografo ha realizzato una scena essenziale, anti-naturalistica con pochi elementi tridimensionali (un tavolo, un letto e un trono) che acquistano un significato e un valore nel momento in cui vengono usati dagli attori.

Ma la chiave di tutta la rappresentazione è l'invenzione scenica di una parete-diaframma che, con le sue rotazioni, divide il mondo storico da quello soprannaturale delle streghe.

La realtà drammatica e angosciata del protagonista e gli incubi del suo subconscio e della sua immaginazione proiettati nel mondo soprannaturale, convivono contemporaneamente in scena in immagini unitarie ma aventi una doppia polarità.

Ronconi scrive:

L'idea centrale, strutturale della rappresentazione è una sorta di parata, un diaframma, che è sempre presente in scena e che divide la parte delle streghe dalla parte storica. E non a caso la scena-chiave mi sembra essere quella del banchetto dove si vede questa parete attraversata da un unico tavolo al quale da una parte siedono i banchettanti della festa di Macbeth e dall'altra le streghe che evocano la figura di Banquo: una immagine unitaria ma con una doppia polarità, simmetrica¹⁶.

¹⁵ I principali interpreti furono: Duncan, re di Scozia - Goetz Rose, Malcolm, suo figlio - David Griffith, Macbeth - Renato Bruson, Lady Macbeth - Mara Zampieri, Banquo - James Morris, Fleance, figlio di Banquo - Claus Endisch, Macduff, un nobiluomo scozzese - Dennis O'Neill, Dama in attesa di Lady Macbeth - Sharon Sweet, Dottore - Josef Becker, servitore di Macbeth - Klaus Long, Assassino - Leopold Clam, Apparizione - Edelgart Neubert-Inn, Apparizione - Mark Gruett.

¹⁶ G. CAPITTA, *Luca Ronconi e il Macbeth*, intervista a Luca Ronconi per la ripresa del *Macbeth* il 19 dicembre 1986 in «Programma di sala Teatro La Fenice, Venezia».

Nel *Macbeth* di Ronconi, le streghe non sono solo profetesse, ma rappresentano un elemento quasi metafisico che destabilizza l'ordine naturale. La loro apparizione iniziale è carica di simbolismo; il famoso «fair is foul, and foul is fair» racchiude l'idea che le cose non sono mai ciò che sembrano, introducendo un clima di ambiguità morale.

Damiani utilizza l'interpretazione visiva per accentuare la loro natura inquietante. Spesso si presentano in modo coreografico, con movimenti sinistri e una presenza che sembra sopraffare gli altri personaggi. Questo approccio rende il loro potere quasi palpabile e suggerisce che la loro influenza va oltre le parole.

Le profezie stimolano l'ambizione di Macbeth, ma è anche chiaro che la sua scelta di agire è ciò che lo conduce alla rovina. La scena ideata da Damiani e Ronconi, con un uso attento della luce e del suono, crea un'atmosfera di crescente tensione che amplifica il dramma della trasformazione di Macbeth da eroe a tiranno.

Inoltre, la figura delle streghe è un commento sulla fragilità della ragione umana di fronte alle tentazioni del potere. Rappresentano le forze primordiali che sfidano l'ordine sociale e morale e la loro influenza sottolinea l'idea che il destino di un uomo può essere segnato, ma è sempre la sua scelta a determinarne il corso finale.

Questo approccio rende la loro presenza un elemento essenziale non solo nella trama, ma anche nella riflessione tematica sull'ambizione, la colpa e le conseguenze delle azioni.

The Fairy Queen (1987)

Nel luglio del 1987 Ronconi e Damiani mettono in scena al Giardino di Boboli di Firenze, la semi-opera barocca *The Fairy Queen*,¹⁷ giocando molto sulle suggestioni scenografiche insite nel luogo, già naturalmente predisposto all'ambientazione favolistica.

The Fairy-Queen è una semi-opera del compositore Henry Purcell, composta nel 1692.

È una mascherata basata sull'opera di William Shakespeare *Sogno di una notte di mezza estate*. Purcell adattò il testo shakespeariano e creò una serie di episodi musicali che intercalano la trama originale con spettacoli di canto, danza e recitazione.

L'opera è composta da cinque atti e segue la trama originale di Shakespeare, nella quale si intrecciano la commedia romantica e il mondo magico.

¹⁷ I principali interpreti furono: Il Duca - Michele D'Anea, Egeo - Franco Cortese, Lisandro - Marco Belocchi, Demetrio - Riccardo Bini, Ermia - Daniela Margherita, Elena - Carla Benedetti, Oberon - Massimo Popolizio, Titania - Sabrina Capucci, Puck - Luca Zingaretti, Le Fate - Fiamma Betti, Silvia Luzzi, Maria Cristina Borgogni, Quince - Pietro Bontempo, Bottom - Mauro Avogadro, Flute - Marco Presta, Snug - Peppe Barile, Snout - Angelo Jokaris, Starveling - Giovanni Lucini.

Il duca di Atene Teseo e la sua futura sposa Ippolita, regina delle Amazzoni, stanno preparando il loro matrimonio.

Ermia, innamorata di Lisandro, è costretta dal padre, sostenuto dal duca, a sposare invece Demetrio. Ermia e Lisandro fuggono nel bosco per sfuggire al loro destino.

Nel bosco, Oberon e Titania, re e regina delle fate, sono in conflitto. Oberon, per punirla, la fa innamorare di un mostro, ricorrendo a un artificio: un fiore magico susciterà in lei una violenta passione. Lo stesso fiore verrà utilizzato da Puck, servo di Oberon, affinché Demetrio, inizialmente destinato a Ermia, si innamori invece di Elena che lo ama segretamente.

Puck però si confonde: sarà Lisandro a innamorarsi di Elena mentre Titania si innamorerà di Bottom che Puck ha trasformato in un asino. Nella generale costernazione, Oberon decide di rimettere ordine nelle coppie che la magia ha separato: Lisandro si ricongiunge a Ermia e Demetrio si dichiara a Elena.

Nell'ultimo atto, la scena ritorna dal bosco ad Atene dove, oltre al matrimonio di Teseo e Ippolita, saranno celebrati anche quelli delle giovani coppie.

Il regista ha ricondotto lo spettacolo alla natura del *masque* inglese, in cui si alternano la danza, il canto, la musica strumentale e la recitazione. Nella sua lettura contemporanea, egli ha dato più risalto alla contrapposizione tra mondo cittadino, rappresentato con elementi realistici sullo sfondo della prospettiva della città di Firenze e mondo arcadico-fantastico, ambientato sullo sfondo del bosco che, alle vicende amorose, punta tutto sulla teatralità barocca.

Damiani ha già allestito degli spettacoli all'aperto, dimostrando di avere una grande abilità nel valorizzare le risorse espressive offerte dall'ambiente naturale, senza creare alterazioni. Questi suoi allestimenti sono caratterizzati da un impianto scenico ridotto a pochi elementi essenziali che riprendono i motivi architettonici dell'ambiente e comprendono, in un'unica dimensione spazio-temporale, il luogo dell'azione scenica e quello del pubblico, raggiungendo una totale simbiosi tra lo spazio riservato alla rappresentazione e quello che la circonda.

Per le scene di *The Fairy Queen*, lo scenografo ha saputo sfruttare interamente i giardini di Boboli, dividendo lo spazio in due parti con una doppia gradinata a piramide dove il pubblico, per seguire il corteo mobile di carri monumentali, macchine teatrali e personaggi, è costretto a cambiare versante, salendo i gradoni dell'impalcatura e ridiscendendo in senso opposto. Con questa scenografia dinamica e fantastica, Damiani è riuscito a riprendere e sviluppare il discorso sul *meraviglioso barocco* in una situazione che non consentiva soluzioni di palcoscenico come botole, soffitti e tiri e che era necessario reinventare per colpire l'immaginazione del pubblico. Ha realizzato un susseguirsi ininterrotto di immagini suggestive e sontuose che hanno esaltato la dimensione soprannaturale e fantastica del testo.